

ВИХОВАННЯ ПОЧУТТІВ У ДОБУ «ВІДЛИГИ»: ШКІЛЬНІ КІНОПОВІСТІ ПРО ПЕРШЕ КОХАННЯ

У статті шляхом аналізу радянських фільмів про перше кохання 1957–1962 років розглянуто співіснування ідеологій сталінізму та деєталінізації в гендерних і сексуальних нормах і офіційній риториці відлиги, досліджено реконфігурацію категорій публічного та приватного і межі її репрезентації у шкільному фільмі для дітей.

Ключові слова: кінематограф, радянська культура, «відлига», шкільна кіноповість, «Моральний кодекс будівника комунізму», перше кохання.

Дитинство, як і гендер, є соціально та культурно сконструйованою категорією, щоправда точкою відліку тут стає місце в життєвому циклі людини. Початкові претензії дітей на гендерну ідентичність породжено прагненням мати соціально компетентний вигляд. Як писали К. Вест і Д. Зіммерман, класична фраза «Поводься, як великий хлопчик/велика дівчинка» фактично дискредитує ідентичність дитини й одразу тягне за собою набір якостей «великих хлопчиків» чи «великих дівчаток» [24, с. 211]. У радянському суспільстві кліше «щасливого світу дитинства» передбачало соціальну компетентність маленьких громадян, а отже, і стимуляцію в них якнайшвидшого вироблення гендерної ідентичності, звідси – такі часті в дитячих фільмах заклики дорослих «Будь слухняною дівчинкою», «Не поведься, як дитина», «Ти ж майбутній чоловік, не будь боягузом». Об'єктом аналізу цієї статті стануть шкільні фільми, герої та героїні яких уже підлітки, котрі мають відповідати якостям, яких чекають від хороших дорослих. Шкільне кіно – це жанр дитячого кінематографа, для якого фактор виховання завжди був ключовим, до того ж і кінематограф, і школа належать до ідеологічних державних апаратів, що робить продуктивним дослідження перетину цих тем. Фокус на проблемі першого кохання у фільмах 1957–1962 років дозволяє проаналізувати співіснування ідеологій сталінізму та деєталінізації в гендерних і сексуальних нормах і офіційній риториці відлиги; розглянути реконфігурацію категорій публічного та приватного і те, якою мірою це могло втілитися у шкільному фільмі для дітей.

Шкільне кіно ще часто називають шкільною кіноповістю, за аналогією до літературного жанру шкільної повісті. «Шкільні жанри» кіно та літератури виникали й формувались у

різні періоди та за різних соціально-культурних контекстів, що втім не заперечує часткову спадкоємність. Як писав Є. Добренко, заклик до створення шкільної повісті став лейтмотивом першої наради щодо дитячої літератури (січень 1936 р.), коли С. Маршак вперше сказав, що «про моральну, здорову, веселу школу, якою вона в нас має бути і якою стає на наших очах, ще немає повістей. Є тільки книги про тяжку епоху перелому. Але настав уже час для народження й іншої, нової книги. Героями в ній будуть не ті, хто в перші роки свого життя зазнав тільки різких змін у побуті, в сім'ї, в школі, а сучасні діти, значно щасливіші, які мають право і можливість жити законними інтересами свого віку» [10, с. 193–194]. Зародившись у кінці 1930-х років, шкільна повість сформувалася як жанр уже в повоєнний час. Ідеться навіть не про формальні чи сюжетні жанрові особливості, а радше про функцію. Є. Добренко назвав цей повоєнний час завершенням пошуку оформлення насильства: насильство перековки 30-х пройшло шлях від видимого до невидимого і перетворилося на свою протилежність – задоволення [10, с. 198]. Так, школа стає неформальною інституцією, дисципліна – свідомою, а навчання перетворюється на радість і задоволення. Шкільна повість демонструвала акт свідомого перевиховання, трансформації, що стосувалася дитини, але ніколи школи як дисциплінарного апарату.

Л. Аркус, аналізуючи еволюцію шкільного фільму в радянському кіно, починає його історію з фільму «Червоний галстук» (1948), у якому вперше з'явилася схема «особистість-колектив-наставник», структурні зміни якої (відповідно – і «сліди» суспільних процесів) цікавлять дослідницю [1]. Між цим фільмом 1948 року й тими шкільними фільмами, що ак-

тивно почали з'являтися за «відлиги», разюча відмінність. Звісно, ХХ з'їзд вплинув і на педагогічні ідеї: розвінчуючи «культ особистості», передовиця з «Радянської педагогіки» 1956 року критикувала не лише поганий вплив Сталіна на педагогічні праці, а й сухий академізм викладання після 1932 року, дорікаючи, що тоді думали тільки про те, «як вчити», а не про те, «як діти вчаться» [20, с. 9]. А радянські кінокритики почали розцінювати школу як можливість «широко порушувати проблеми становлення людської особистості» [16, с. 33]. Наприклад, О. Шупик так писала про зміни шкільної кіноповісті: «Раніше школа зображалася як ідеальний сталий організм, що всередині себе не розвивається, де є окремі відхилення від норми у вигляді недбалих учнів і бешкетників, які зрештою усвідомлюють свої помилки і виправляються. Слухняність, дисциплінованість і відмінне навчання вважалися основними завданнями виховання. У кращих фільмах 1960-х років інша школа (не тільки школа знання і доброчесності, а й школа життя), де вчаться і учні, й вчителі, їхні стосунки подаються в розвитку, динаміці» [27, с. 128]. Динаміка стосунків учнів і вчителів у деяких фільмах навіть демонструвала інверсію мотиву перевиховання, коли вже учні перевиховували своїх учителів. Цей мотив аналізує О. Прохоров, для якого підліток був новим позитивним героєм-символом зміни цінностей після смерті Сталіна: у шкільних фільмах він переходив колишні межі дозволеного і цим встановлював нові кордони відповідно до нових, перевизначених цінностей «відлиги» [31, с. 118].

Предметом аналізу цієї статті є те, наскільки така трансгресія і цінності «відлиги» могли бути артикульовані, зважаючи на жанр шкільного фільму. П. Вайль і О. Геніс називали школу найголовнішим фільтром, що стоїть між дітьми та світом [7, с. 117]. На їхню думку, «світ шкільних уявлень існує попри те, що жодним чином не стосується реальності. Його прагнення поширити поетику задачника на дійсність закладає основи свідомості. Скільки б радянська людина не переконувалася б у хибності шкільних постулатів, вона все життя із ними рахувалася» [7, с. 121]. Така ілюзорність є ключовою і для дослідження Є. Добренка, який наголошує на дереалізації стосунків, зображених у шкільній повісті. Завдання шкільної повісті – не дозволити цим стосункам артикульоватися, набути своєї мови, оскільки така мова, сповнена природною підлітковою фрустрацією і травмацією, залишалася б поза контро-

лем [10, с. 213]. Шкільні роки пронизані насильством і ламанням, вони завжди травматичні, тому дослідник робить висновок, що реальна шкільна драма зазнавала у сталінізмі дереалізації, інструментом якої і була шкільна повість [10, с. 229]. Шкільна повість формувала дитячу оптику читача та закладала основи для верифікації реальності. Є. Добренко говорить про літературу сталінського часу, але травматичність, зокрема перших почуттів, у шкільному кіно відлиги теж лишалася не артикульованою. «Реальна шкільна драма», яких би драматичних форм вона не набувала, створювалася в конкретному ідеологічному контексті відлиги, коли далеко не все «розтануло». Знову-таки Є. Добренко, порівнюючи заборонений фільм «Суворий юнак» та «Моральний кодекс будівника комунізму», писав: те, що в 1930-ті сприймалося як марне моралізаторство, наприкінці 1950-х стало прийнятним у найвищому політичному документі країни. Для нього цю адаптацію уможливило те, що «нинішнє покоління радянських людей», якому третя Програма партії обіцяла «життя за комунізму», пройшло через радянську дитячу літературу та повоєнну шкільну повість [10, с. 219].

«Моральний кодекс будівника комунізму», прийнятий 1961 року, демонструє співіснування сталінських норм й утопічного духу відлиги. Згадаймо й про тогочасну риторику повернення до 1920-х, коли на порядку денному стояло питання про створення нової людини через виховання почуттів. Як писала О. Булгакова, йшлося про створення нового антропологічного типу та зміну органів і культури (почуттів усього населення [6, с. 18]. Утім, концепція любові й особистого життя продовжувала лінію 1930-х років, коли «справжня любов» як довготривалий духовний союз, що має на меті створення сім'ї і виховання дітей у соціалістичному дусі, протиставлялася безглуздом тимчасовим захопленням та пристрасті [26, с. 107]. З одного боку, це відповідало традиційній моралі, як це підсумовує С. Голод: «Сексуальні стосунки до шлюбу, народження дитини поза шлюбом і самоцінність сексуального спілкування чоловіка і дружини вважалися порушенням соціокультурних норм. Іншими словами, моральною вважалася шлюбна сексуальність, що має на меті народження дитини» [9, с. 39]. Але з другого боку, радянською специфікою було державне регулювання сексуальності за допомогою «комуністичної», а не релігійної моралі, і моральним авторитетом замість церкви виступав партійний чи комсомольський осередок [26, с. 111].

Перший розділ книги І. Трутнєва і М. Ходалова, виданої в 1968 році, має красномовну назву «Побут – не приватна справа». Це відсилає до традиції зараховувати до «побутових питань» поведінку людини в любовних, сімейних і сексуальних стосунках, як це повелося з кінця 1920-х років, а в кінці 1930-х рр. проголошувалося, що «від побутової розпусти до політичного падіння – один крок» [26, с. 102]. І. Трутнєв і М. Ходалов продовжують цю лінію, коли закликають до єдності приватних і суспільних інтересів, як цього вимагає комуністична мораль: «Рух за комуністичну працю міцно поєднується з рухом за комуністичні стосунки в побуті. Колектив – основний вихователь не тільки на виробництві, а й у побуті» [21]. Це фактично ілюструє «Моральний кодекс будівника комунізму», на верхівці ієрархії цінностей якого стояли громадянський обов'язок, відданість справі комунізму, праця та колективізм, а вже потім слідували моральна чистота, простота й скромність в особистому та суспільному житті. Це можна підсумувати словами Д. Філд, яка писала, що комуністична мораль за Хрущова закликала до строго контролюваних емоцій та простих і скромних інтимних відносин, до підпорядкування індивідуальних інтересів державним пріоритетам і до державного втручання у сімейні і сексуальні стосунки [29, с. 101].

Офіційний курс спирався на нормалізацію шляхом морального виховання, котре мало призвести до гетеросексуальних, моногамних і репродуктивних стосунків. С. Чуйкіна теж зауважує роль виховання, зокрема, зазначає, що в довоєнний період одними з головних ідеологів у питаннях любові і сім'ї стали Н. Крупська і А. Макаренко, відомі передусім як вихователі підлітків [26, с. 103]. У період відлиги виходило значно більше праць із цих питань, але, як видно зі списків літератури у виданнях 60-х, Н. Крупська, А. Макаренко і тепер ще й В. Сухомлинський не втрачали авторитет.

Поза тим, що гетеросексуальність, шлюб і репродукція не піддавалися сумніву і зі сталінського офіційного дискурсу перейшли в хрущовський, відбулися важливі зміни, які, зокрема, й уможливили появу фільмів, які розглядаються в цій статті. По-перше, у реальності гендерна та сексуальна поведінка людей далеко не завжди відповідала проголошеним нормам комуністичної моралі [9; 19; 26]. А по-друге, під час відлиги питання гендеру та сексуальності стали предметом ширшого обговорення, особисте життя виявилось помітним і якоюсь

мірою самоцінним. Аналізуючи кіно та літературу відлиги, Н. Борисова писала, що в кінці 1950-х – на початку 1960-х років постає необхідність проведення чіткішої межі між сферами інтимного переживання і публічної поведінки та поступово утверджується уявлення про винятковість почуття кохання [4, с. 42]. Погоджуються з нею і К. Богданов, на думку якого в літературі відлиги репрезентація кохання виявляє протиріччя між приватним і соціальним і тяжіє до зображення кохання як почуття більшою чи меншою мірою вільного від ідеології [3, с. 34].

Вихованню комуністичної моралі у дітей і підлітків надавалося особливе значення, про що зауважує Е. Ліфшиц: «Тривога за стан думок, сердець і душ наймолодших радянських громадян була особливістю як державних, так і неофіційних обговорень питань дитинства протягом усієї радянської епохи. Зрештою, майбутнє радянського проекту залежало від моральної чистоти наймолодшого покоління» [30, с. 117]. Водночас кінематографі «відлиги» звертає увагу на становлення особистості підлітка, а разом із цим набуває значення тема кохання. Писали про «високу цінність любові», «облагороджування її духовності», адже «для щастя майбутньої жінки – і майбутнього чоловіка теж – так важливий прямий і чистий погляд на любов» [11, с. 75]. Сценарист М. Львовський уже в 1980-х роках писав про те, що глядачі навіть скаржаться, що забагато виходить фільмів про перше кохання, але, на його думку, «тим, хто пишуть такі листи, не вистачає художньої освіти, а вони вже в тому віці, коли час їм самим попіклуватися про духовне, інтелектуальне, етичне самовдосконалення» [13, с. 255].

Прикметно, що взагалі тема кохання між підлітками стала такою важливою, починаючи з фільмів відлиги. Тоді як офіційний дискурс морального виховання здебільшого продовжував сталінську лінію, кінематограф виразно реагував на суспільну зміну ставлення до приватного та публічного. За словами А. Усманової, у суспільствах, де дискурс про любов і/або сексуальність стикається із найбільшим спротивом з боку домінантної культури, кінематограф має вирішальне значення [23, с. 230]. Повернімося до згаданої раніше думки О. Прохорова про підлітка як руйнівника колишніх меж дозволеного і транслятора нових цінностей та перевіримо її на прикладі кількох актуальних для того часу тем і шкільних фільмів 1957–1962 років.

Репрезентація стосунків між підлітками зазвичай зводилася до моделі «чесної дружби», позбавленої сексуальності. До відлиги слово

«кохання» стосовно підлітків не фігурувало, тоді як із відлиги ці два поняття почали проговорюватися разом, а дилема «кохання чи дружби» стала основою для подальшої проблематизації. М. Баліна згадує вірш С. Міхалкова, написаний 1955 року, – історію хлопчика, який віддано проводжав свою подругу до дому, але був змушений відмовитися від цієї дружби через «брудні» натаки дорослих, які зіпсували «чисту» дружбу і замінити «хороше» слово «друг» «пошлым словом “ухажер”» [2]. Юні герої та героїні фільмів уже не бояться слова «кохання», але колізія лишається та сама, що й у вірші Міхалкова: старші персонажі вкладають у кохання сексуальну складову, тоді як юні закохані навіть не уявляють, що це можливо. Прірва між дорослими і підлітковими уявленнями про кохання породжує всі сюжетні конфлікти. Не всі старші персонажі одностайні у своєму агресивному страху перед першим коханням, є й такі, котрі довіряють підліткам і вірять у щирість і невинність їхніх почуттів. Але негативна реакція приблизно така, як у директорки школи у фільмі «Повість про перше кохання» (реж. В. Левін, Одеська кіностудія, 1957) і вчительки німецької мови у фільмі «А що, як це кохання?» (реж. Ю. Райзман, Мосфільм, 1961). Після того, як учениця під час «довірливого допиту» сказала директорці не тільки про чисту дружбу, а й що «ми з Мітею, здається, любимо одне одного», директорка визначилася з позицією: «Є пориви, які треба стримувати. Чисті, нечисті почуття – як це виміряти? Є небезпечні стосунки, які мають перебувати під невиспущим наглядом». В іншому фільмі фраза з листа Бориса до Ксенії («я зрозумів, що означає “кохати посправжньому”») відразу спонукає вчительку почати слідство і «уявляти найгірше». Попри всю складність історій, першою і найочевиднішою для критиків була лінія критики ретроградних учителів, яких асоціювали зі сталінським часом, і міщанства. Наприклад, намір Ю. Райзмана завдати фільмом «удар по пережитках міщанства» [18, с. 74] був найкраще сприйнятий критиками (найвиразніша тут рецензія А. Борщаговського «Міщанству – бій! [5, с. 6–7]), оскільки він найбільш чітко відповідав тогочасній ситуації боротьби за новий побут і нову людину у контексті хрущовської реформи житлової політики та «Морального кодексу будівника комунізму».

У «Повісті про першу любов» частково присутній і мотив чоловічого братерства, який активно використовувався у сталінському кіно та літературі. Але тут поява жіночого персонажа,

хоч і загрожує чоловічій дружбі, та зрештою Мітя обирає стосунки з Олею (тоді як раніше хлопці сприймали негативно появу дівчини), що стає причиною його сварки з Чапом. У фіналі Чап відновлює не тільки свою дружбу, а й кохання Міті та Олі, виконавши обіцянку стрибнути в море, якщо це буде потрібно його другові.

Майже у всіх фільмах, де присутній конфлікт між закоханими та оточенням, відтворюється патріархальний міф про дівочу честь як головну чесноту жінки. «Комуністична мораль» зберігає цей міф, хоч і загортає його в нову обгортку. Приміром, розділ «Про дівочу честь, жіночу гордість і чоловічу гідність» книжки Трутнева і Ходакова визначає винесені в назву поняття як «конкретно-історичні категорії, що мають класовий характер», оскільки «в умовах радянської дійсності комуністична мораль наповнює ці поняття новим змістом, радянська людина отримує широку можливість для всебічного розвитку своєї особистості, духовних і моральних якостей» [21]. С. Чуйкіна проводить паралелі між суспільними прошарками та підзвітністю поведінки в особистому житті [26, с. 117]. Враховуючи це, можна сказати, що учениці-комсомолки належали саме до тієї «зразково-показової» групи, моральні якості якої контролювалися найбільше (як через вік, так і через належність до комсомолу). Міф про «дівочу честь» доповнюється поверненням до нормативної фемінності, що відбулося за хрущовської доби на противагу сталінській маскулінізації жінки.

Гучний вислів «дівоча честь» звучить чи не в кожному фільмі, що розглядаються у цій статті, та особливо виразним є цей мотив у фільмі «Хмари над Борском» (реж. В. Ординський, Мосфільм, 1960). У цьому фільмі, знятому в розпал хрущовської антирелігійної кампанії, химерно переплітається антисектантська пропаганда і пропаганда дівочої честі в контексті першого кохання і недозволених сексуальних стосунків. Директор школи побачив, як десятикласниця Оля говорила своєму однокласнику Міті, що любить його і готова хоч завтра вийти за нього заміж. Наступного дня він викликав її до дошки із завданням написати «дівоча честь» і виголосив палку промову про свій сором за дівчину, пригадуючи Наташу Ростову, Тетяну Ларіну, тургенєвську Лізу – «цнотливих російських дівчат, чистих як кришталевий глек». Утім, коли стурбовані мораллю педагоги засуджують поведінку дівчини, Оля чує від Міті, що «Бог є любов» і приходить до секти, яка на позір щиро схвалює їхні стосунки. Оля кладе

батькові на стіл свій комсомольський квиток, чим доводить його до інфаркту, кидає школу, але все радше через сліпу закоханість, аніж через віру. Наприкінці фільму дівчина зізнається Міті, що їй самотньо, душі боляче і щастя не додалося, що вона всіх соромиться і тільки він у неї є. «Сектанти», схвилювані розпачатою в місті антирелігійною кампанією, вирішують принести дівчину в жертву і розіп'яти, втім учителі й учні дізнаються про це ритуальне вбивство і встигають її врятувати. О. Прохоров згадує «Хмари над Борском», коли пише про перевертання ролей між учнями й учителями: тут дівчина стає мученицею і водночас наставницею, оскільки змушує вчительку по-новому подивитися на своє оточення і викрити «сектантів» [31, с. 119]. І пропаганда «морального кодексу», і антирелігійна кампанія тут працюють одна на одну і є складовими «системи взаємного нагляду і взаємного контролю», як описує хрущовський проект О. Хархордин [25, с. 389]. Хоча, звісно, заборонені сексуальні стосунки тут є значно меншою загрозою, ніж «сектанти» (особливо коли під загрозу ставиться життя). На думку О. Панченка, п'ятдесятництво у роки хрущовської антирелігійної кампанії було однією з головних мішеней боротьби за «нову людину», вільну від «релігійних пережитків», і сприймалося як квінтесенція політичної нелояльності, а використаний у фільмі мотив ритуального вбивства у пропаганді функціонував як метафора, покликана підкреслити «антидержавний характер» цього релігійного руху [15, с. 241].

Страх перед недозволеними сексуальними стосунками, які можуть заплямувати «дівочу честь», змушує дорослих «уявляти найгірше», про що вже згадувалося щодо фільму «А що, як це кохання?». «Найгірше» – оскільки цьому немає місця в системі цінностей, яка накладалася на суспільство. Дорослі у фільмах і поведяться так агресивно-розгублено, оскільки не хочуть брати на себе відповідальність ні як батьки, ні як учителі. Ксенія з «А що, як це кохання?» ніби вперше від матері дізнається про те, яким має бути фінал її стосунків із Борисом. І йде на фізичну близькість, що у фільмі зображена завуальовано й в експресіоністичному дусі, аби довести до кінця той сором, який на неї вже наклало оточення. Цікаво, що у фільмі «Повість про перше кохання», знятому на п'ять років раніше, у такому ж експресіоністичному дусі знято сцену першого поцілунку, який (задля більшого ефекту сорому) стається у момент, коли помирає мати дівчини. Н. Борисова пише, що з

утвердженням кохання як самостійної сфери комунікації змінилися наративні конструкції – наратив концентрується на любовних переживаннях, перевіряючи їхню ширість, а не благонадійність, – і стає значущою тема сексуальності, оскільки саме фізична близькість є надійним критерієм для перевірки серйозності почуттів героїв [4, с. 44]. Але радянський кінематограф не міг цей критерій так просто візуалізувати, тому присутність інтимних стосунків визначалася за контекстом, операторськими прийомами (як-от відхід камери від персонажів) чи змінами темряви і світла.

Сцена фізичної близькості у фільмі Райзмана не зауважувалася тогочасними критиками (навіть режисер після виходу фільму писав, що «сцена зустрічі Ксенії і Бориса в недобудованому будинку у тому вигляді, в якому вона зараз показана у фільмі, лишилася незрозумілою» [18, с. 73]), але ключовим для них було те ж питання ширості, про яке зауважує і Н. Борисова. Не один критик ставив собі за мету розібратися в ширості почуттів героїв. У статті з характерною назвою «А що, як це не кохання?» режисер С. Юткевич дорікає авторам фільму у використанні застарілої драматургічної схеми протиставлення суспільства самотній людині, котра страждає. На його думку, жорстока драма понівеченого кохання можлива в капіталістичному суспільстві, тоді як «...невже в нашому житті, в нашому радянському суспільстві так активно діють сили, що повстають проти кохання?! Так, іще існують ханжі, виникають драми, побутує етична невихованість. Але загалом у суспільстві нашому, в оточенні нашому, в житті нашому хіба спостерігали ви випадки, коли саме кохання стало б фактором, що соромить чи кидає тінь на морально-етичний образ людини?» [28, с. 5]. На думку режисера фільму Ю. Райзмана, найкраще на закиди щодо «не кохання» відповіла вчителька в рецензії «А якщо це навіть не кохання?», де вона допускає можливість передчуття кохання, яке ще більше варто зберегти в усій чистоті та красі [18, с. 73]. Тоді як М. Туровська у своїй рецензії вважає, що будь-яка колективна оцінка порушує кордони інтимного переживання, і що закохані мають право на непідзвітність своїх почуттів [22, с. 22]. Її думка відповідає властивій періоду «відлиги» автономізації кохання, проте у випадку шкільного фільму та кохання між підлітками право на автономність вираження і на позбавлення від колективного контролю не може бути реалізоване сповна. Так само не може бути показаною «реальна шкільна драма»: прототип Ксенії (а історія

Ксенії і Бориса була описана в газеті) померла, тоді як самогубство героїні не вдалося і вона у фіналі їде з міста, бо не хоче жодного кохання, а хоче вчитися, працювати, вступити до інституту. Т. Круглова називає це прийняття Ксенією існуючої системи цінностей радянською ініціативою, коли дорослішання радянських героїв ігнорує специфіку дорослішання через кохання, а воля і свідомість – найважливіші якості радянської людини – мають стримувати еротичний потяг на стадії дружби, не дозволяючи йому розвинутися зарано [12, с. 249].

Конфлікт відсутній там, де кохання лишається неартикульованим. У фільмі «Дика собака Дінго» (реж. Ю. Карасік, Ленфільм, 1962) Таня до кінця фільму не усвідомлює, що з нею відбувається, їй тільки «все здавалося новим і дивним», як каже закадровий голос автора на початку фільму. Коли Коля у фіналі каже їй: «Я думаю тільки про тебе, навіть коли тебе немає. Це дивно», Таня відповідає: «Дивно – це добре». А коли він у відповідь запитує: «Невже це все?», Таня здивовано каже: «Невже тобі щось іще потрібно?». Таня розділяє свої неусвідомлені почуття до Колі і дружбу з Фількою. Навіть більше – не бачить його відданих почуттів, сприймаючи його жест випаленого імені «Таня» на грудях як доказ тільки «вірної дружби навіки». «Дика собака Дінго» – це романтична стривоженість, настрій, а не артикульована історія першого кохання (недарма автори фільму не використали

другу частину книги Р. Фраєрмана «Дика собака Дінго, або Повесть про перше кохання»). Утім чи не саме це, разом із романтично-революційним пафосом (Коля схвилювано читає монолог Мцирі, а Таня – «Смерть піонерки») стало приводом для прихильності тогочасних критиків. А. Вартанов у рецензії в журналі «Радянський екран» писав: «Фільм “Дика собака Дінго” виступає за кохання – проти байдужості, за схвилюваність – проти безтурботності, за справжню молодість – проти духовної немочі, за вміння в усіх проявах життя бачити поезію!» [8, с. 7]. Тоді як критики повісті Фраєрмана, написаної в 1939 році, були роздратовані вже самим фактом занурення юної героїні в чуттєвий приватний світ [2].

Обрані для розгляду шкільні фільми в жанровому та естетичному вимірі відповідали новим культурним цінностям відлиги – антимонументалізму, терпимості до індивідуального й особистого, емоційного боку життя, як, наприклад, визначає їх О. Прохоров [17, с. 55]. У фільмах ускладнилася репрезентація на різних рівнях, змінилася кіномова, що дозволило порушувати неможливі раніше питання. Але скільки б критики не говорили про автономність кохання («там, де йдеться про почуття, що пов’язує людей, жодному сторонньому втручання і насильству немає і не має бути місця» [14, с. 82]), репрезентації першого кохання, навіть при максимальній його артикульованості, не могли вийти за рамки проголошеної комуністичної моралі.

Список літератури

1. Аркус Л. Приключения белой вороны : Эволюция «школьного фильма» в советском кино [Электронный ресурс] / Л. Аркус // Сеанс. – 2010. – № 41–42. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/41-42/shkola/whitecrow>. – Назва з екрана.
2. Балина М. Воспитание чувств à la soviétique: повести о первой любви [Электронный ресурс] / М. Балина // Неприкосновенный запас. – 2008. – № 2 (58). – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2008/2/ba13-pr.html>. – Назва з екрана.
3. Богданов К. Любить по-советски : figurae sententiarum / К. Богданов // СССР : Территория любви : сб. ст. – М. : Новое издательство, 2008. – 269 с.
4. Борисова Н. «Люблю – и ничего больше»: советская любовь 1960–1980-х годов / Н. Борисова // СССР : Территория любви : сб. ст. – М. : Новое издательство, 2008. – 269 с.
5. Борщаговский А. Мещанству – бой! / А. Борщаговский // Советский экран. – 1962. – № 9. – С. 6–7.
6. Булгакова О. Советский слухоглаз : кино и его органы чувств / О. Булгакова. – М. : Новое литературное обозрение, 2010. – 320 с.
7. Вайль П. 60-е : мир советского человека / П. Вайль, А. Генис. – М. : НЛЮ, 1996. – 368 с.
8. Вартанов А. Не погибла молодость / А. Вартанов // Советский экран. – 1962. – № 19. – С. 6–7.
9. Голод С. И. XX век и тенденции сексуальных отношений в России / С. И. Голод. – СПб. : Алетейя, 1996. – 192 с.
10. Добренко Е. «...Весь реальный детский мир» (школьная повесть и «наше счастливое детство») / Е. А. Добренко // «Убить Чарскую...» : парадоксы советской литературы для детей (1920-е – 1930-е гг.) : сб. ст. / [сост. и ред. М. Р. Балина, В. Ю. Вьюгин]. – СПб. : Алетейя, 2013. – 364 с.
11. Кабо Л. Кино и дети / Л. Кабо. – М. : Знание, 1974. – 96 с.
12. Круглова Т. Травма первой любви : советская инициация (на материале кинематографа) / Т. А. Круглова // Известия Уральского государственного университета. – 2006. – Т. 41. – № 11. – С. 238–254.
13. Львовский М. Я был юным зрителем / М. Львовский // Кино – юным ; [сост. В. Антонова]. – М. : Искусство, 1985. – 336 с.
14. Пажитнов Л. Кого любить? / Л. Пажитнов, Б. Шрагин // Искусство кино. – 1967. – № 3. – С. 70–83.
15. Панченко А. «Трясуны»: дисциплинарное общество, политическая полиция и судьбы пятидесятничества в России / Александр Панченко // Антропологический форум. – 2013. – № 18. – С. 223–255.
16. Парамонова К. Что там, за полотном экрана? / К. Парамонова // Кино – юным ; [сост. В. Антонова]. – М. : Искусство, 1985. – 336 с.
17. Прохоров А. Унаследованный дискурс : парадигмы сталинской культуры в литературе и кинематографе «оттепели» / А. Прохоров. – СПб. : Академический проект, Издательство ДНК, 2007. – 344 с.

18. Райзман Ю. Сделанное и задуманное / Ю. Райзман // Искусство кино. – 1962. – № 11. – С. 70–75.
19. Роткирх А. Мужской вопрос : любовь и секс трех поколений в автобиографиях петербуржцев / А. Роткирх. – СПб. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. – 390 с.
20. Преодолеть последствия культа личности в педагогике // Советская педагогика. – 1956. – № 9. – С. 3–18.
21. Трутнев И. О семье и браке [Электронный ресурс] / И. А. Трутнев, Н. М. Ходаков. – М. : Медицина, 1968. – 142 с. – Режим доступа: <http://heshe.ru/books/item/f00/s00/z0000001/index.shtml>. – Назва з екрана.
22. Туровская М. По ту сторону жалости / М. Туровская // Искусство кино. – 1962. – № 4. – С. 18–23.
23. Усманова А. Повторение и различие, или «Еще раз про любовь» в советском и постсоветском кинематографе / А. Усманова // Гендерные исследования. – 2008. – № 17. – С. 222–262.
24. Уэст К. Создание гендера / К. Уэст, Д. Зиммерман // Хрестоматия феминистских текстов. Переводы ; [под ред. Е. Здравомысловой, А. Тёмкиной]. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 304 с.
25. Хархордин О. Обличать и лицемерить : генеалогия российской личности / О. Хархордин. – СПб. ; М. : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге ; Летний сад, 2002. – 511 с.
26. Чуйкина С. «Быт неотделим от политики» : официальные и неофициальные нормы «половой» морали в советском обществе 1930–1980-х годов / Софья Чуйкина // В поисках сексуальности ; [под ред. Е. Здравомысловой, А. Тёмкиной]. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2002. – 612 с.
27. Шупик О. Фільми для дітей і підлітків / О. Б. Шупик. – К. : Наукова думка, 1987. – 148 с.
28. Юткевич С. А если это не любовь? / С. Юткевич // Советский экран. – 1962. – № 9. – С. 5–6.
29. Field D. Private life and communist morality in Khrushchev's Russia / Deborah A. Field. – New York : Peter Lang, 2007. – 147 p.
30. Livschiz A. De-Stalinizing Soviet childhood: the quest for moral rebirth, 1953–1958 / A. Livschiz // The Dilemmas of De-Stalinization : Negotiating cultural and social change in the Khrushchev era / Ed. by P. Jones. – Abingdon and New York : Routledge, 2006. – 279 p.
31. Prokhorov A. The adolescent and the child in the cinema of the Thaw / A. Prokhorov // Studies in Russian and Soviet cinema. – 2007. – Vol. 1. Issue 2. – 233 p.

A. Pohribna

EDUCATION OF THE SENSES DURING “THAW”: SCHOOL FILMS ABOUT FIRST LOVE

The article is focused on the Soviet films about first love of the 1957–1962. By analyzing some films, author aimed to observe the coexistence of the Stalinist ideology and the ideology of “de-Stalinization” in the gender and sexual norms and official rhetoric of the Thaw, the reconfiguration of the categories of public and private, and the limits of its representation in the school film for children.

Keywords: cinema, Soviet culture, Thaw, school film, Moral Code of the Builder of Communism, first love.

Матеріал надійшов 10.02.2014